

「平等な生の形式」のトポス

——ソーシャリー・エンゲイジド・アートが
産出する〈生〉について——

寺門信 TERAKADO Shin

本稿は、2019年度に比較文学専攻へ提出した修士論文「『平等な生の形式』のトポス——ソーシャリー・エンゲイジド・アートが産出する〈生〉について」の要旨である。

序論

1990年代以降、コンテンポラリー・アートの領域において新しい潮流が生まれたとされている。「関係性の美学」という用語とともに語られることが多いこの潮流は、クレメント・グリーンバーグやマイケル・フリードを経て、ロザリンド・クラウスやハル・フォスターが牽引した戦後アメリカの美術批評が権威を失い、アーティストや批評家ではなくコレクターやアートマーケットのプレイヤーが影響力を増すなかで、新たな言説のパラダイムを提示するものとして注目を集めた。

同時に、「関係性の美学」および「リレーショナル・アート」は様々な批判にもさらされた。そのなかで最も代表的なものが、美術史家クレア・ビショップのテキスト「敵対と関係性の美学」だ。そこでビショップは、ブリオーの議論ではリレーショナル・アートが産出する関係性はそれ自体で良きものであるとみなされ、そこで生み出される関係性の性質について論じられていないと批判した。そのうえで、「敵対」（ラクラウ＝ムフ）を内包するような作品を評価すべきだと主張している。

ブリオーとビショップの間で生じたこの議論に次々とプレイヤーが参加することで、「関係性の美学」をめぐる議論は大きな広がりを見せた。それゆえ「関係性の美学」は、それが単独で示した言説ではなく、その後の議論の広がりによって注目を集めたというのが実

態である。

ところで、「関係性の美学」に関わる議論で頻繁に設定される、「芸術」と「社会」の二項対立（「社会」の代わりに、「政治」や「倫理」が対立項になることも多い）には問題がある。例えば自律的な芸術概念は、西洋近代の特定の時代以降に生じたものであり、その概念自体がそもそも芸術の存在する社会構造によって規定されている。つまり、芸術はそれ自体に内在する原理によって機能しているのではなく、社会という外在的要因に影響を受けるのであるから、両者の相互干渉的なあり方を論じることはできても、その関係を固定された二項対立とみなして議論を行うのは不適切である。ゆえに、「芸術」と「社会」両者における概念の変容を踏まえつつ、「芸術」と「社会」の相互関連性を捉えた言説が必要とされている。

本稿では上記の議論を展開するにあたり「生」という主題に着目する。第一章では、「関係性の美学」を中心に展開された論争の概要を確認する。はじめに、ブリオーが『関係性の美学』において示した主張を参照し、ブリオーがリレーショナル・アートにおいて「間主観性」や「社会的な関係性の産出」といった特徴を重要視していたことを示す。続いて、ビショップの「敵対と関係性の美学」におけるリレーショナル・アート批判を確認し、関係性の美学批判における、芸術の自律性を重視する論者の立場を明らかにする。さらに、グラント・ケスターが『一と多』などで展開したブリオーやビショップへの批判を参照して、芸術における積極的な社会的関与を主張する論者の立場を示す。上記の議論を経て、関係性の美学を巡る言説において、大枠として「芸術」対「社会」という二項対立が設定されていることを明らかにし、ペーター・ビュルガーが『アヴァンギャルドの理論』で主張した「芸術と生活実践の止揚」という歴史的アヴァンギャルドの志向性が、「関係性の美学」に端を発する論争では見失われていることを指摘する。

第二章では、20世紀において現れたアヴァンギャルドの芸術実践を、「生」という主題を中心に考察する。はじめに、ビュルガーの『アヴァンギャルドの理論』を参照して、ビュルガーがどのような理由によって、ネオアヴァンギャルドに対して「アヴァンギャルドの失敗」という診断を下したのかを確認する。その後、ソーシャリー・エンゲイジド・アート（以下、SEA）の系譜において参照される、

社会運動と関連した芸術実践が、歴史的アヴァンギャルドが有していた「芸術と生活実践の止揚」という志向性を継承していたことを主張する。最後に、芸術による社会関与を肯定的に扱う論者の主張においても、自律的概念としての芸術の存在が必要とされていることを指摘し、参加型アートの議論をさらに展開させるためには、「芸術」的な評価と「社会」的な評価を個別に議論したのちに統合するような解釈ではなく、芸術概念の考察から始めて社会（とその中の「生」）の問題を論じるべきであることを主張する。

第三章では、今日の芸術における議論で「生」の主題を重視する論者として、ボリス・グロイスの議論を考察する。はじめに、「アート・アクティヴィズムについて」を参照して、グロイスが述べるこの「アートの美学化」、すなわち事物を脱機能・無目的にするアートの作用の内容を確認する。その後、「生政治時代の芸術」における「生」とアート・ドキュメンテーションの議論からグロイスが考える今日の芸術の状態を明らかにし、最後に「平等な美学的権利」を参照して、グロイスにおける芸術の自律性の定義とその社会的作用を確認したうえで、その議論がSEAなどの参加型アートをめぐる議論に対して新たな視座を提供しうるものであることを主張する。

第一章 「関係性の美学」をめぐる論争

第一節 「関係性の美学」とは何か

1990年代以降、コンテンポラリー・アートにおいて新しい潮流が生まれたとされている。その中でもとりわけ影響力を持ったのが、「関係性の美学 *Esthétique relationnelle*」だ。「関係性の美学」とは、ニコラ・ブリオーが1998年にフランス語で発表したエッセイ集のタイトルでもある。同書の大きな目的は、1990年代におけるコンテンポラリー・アートの特徴的な傾向を捉え、それに対して理論的な道具立てを用意することだった。ブリオーが『関係性の美学』で着目したのは、アーティストや鑑賞者も含めた、作品のもとに集う人々の関係性を主題とするような作品の出現だ。例えばブリオーはリレーショナル・アートの代表的な作家として、フェリックス・ゴンザレ

ス＝トレスやリクリット・ティラヴァーニャなどに言及している。

ゴンザレス＝トレスはキューバ生まれの作家で、プエルトリコでキャリアを積んだ後、ニューヨークに移り住み、アメリカの芸術家集団グループ・マテリアルに加わった。セクシュアリティなどの政治的問題を題材に制作・発表を行っていた同グループでの活動に影響を受けながら、ゴンザレス＝トレスは次第に個人での作品発表を始める。例えば彼の代表的な作品の一つに、《無題（偽葉）》（1991）がある。同作品は銀の包装紙に包まれたキャンディーを、美術館の床に正方形に敷き詰めたインスタレーションだ。使用された約4万個というキャンディーの総量は、ゴンザレス＝トレスと彼のパートナーの体重の総量と同じ重さに設定されていた。ゴンザレス＝トレスはこの作品において鑑賞者にキャンディーを持ち帰るよう促し、美術館の職員にはキャンディーの補充を行うよう指示していたという。つまりこの作品は、鑑賞者に能動的な行為を促す点に特徴があったのだ。それゆえ、エイズで亡くなったパートナーへの哀悼を表すものであった同作品はグループ・マテリアル時代の傾向を残しつつも、一方でブリオーが「関係性の美学」を見出す要素も含んでいた。

ティラヴァーニャはブエノスアイレス生まれのタイ人アーティストで、現在はコロンビア大学で教鞭も執っている。彼を一躍有名にしたのが、《無題1990（パッタイ）》（1990）というパフォーマンス作品だ。この作品は、パフォーマンスが行われるギャラリーを訪れた観客にパッタイ（タイ風焼きそば）を振る舞うというものだった。他にも《無題1994（ビューティ）》（1994）など、展示空間で食べ物を配ることで、アーティストと観客の間に、さらには観客同士の間にコミュニケーションを誘発するような芸術実践を、ティラヴァーニャは展開している¹。

それではこのような、「関係性の産出」に力点を置く「リレーショナル・アート」はどのような文脈のもとで現れたのか。星野太によれば、「リレーショナル・アート」や「関係性の美学」は、それに先立つ商業的な芸術に対するある種のオルタナティヴとして出現した。1990年代のヨーロッパにおける美術市場は、ロンドンのゴールドスミス・カレッジ出身のアーティストを中心としたヤング・ブリテイッシュ・アーティスト（YBAs）が大きな商業的成功を収めた時代だった。そして彼らがその成功を収めた原因の一つとして、その作

品が形式として絵画や彫刻などの伝統的なメディウムを用いていたことがある。そうしたイギリス中心の商業的作品の傾向に対抗するかたちで、大陸ヨーロッパではプロセス、プラットフォーム、コラボレーションなどを作品の要素として重視するアーティストが現れ始めた。「リレーショナル・アート」という言葉は、そういったアーティストたちを広く意味する用語として伝播していった側面がある²。

実際に『関係性の美学』においても、過度に商業化する現代社会に対するブリオーの問題意識が示される箇所がある。同書の序文では、ギー・ドゥボールの『スペクタクルの社会』に言及がなされており、そこでブリオーは、現代社会はドゥボールの指摘した「スペクタクルの社会」の最終局面に到達しつつあるとしている³。そのうえで、スペクタクルによって個々人が過度に分割され社会的紐帯が形骸化した現代社会において、生きられた人間の関係性を回復する空間を産出するものとして、リレーショナル・アートに可能性を見出そうとしている⁴。

「リレーショナル・アート」が1990年代から2000年代にかけて大きな注目を得た理由として、同書が20世紀的な「メディウム」中心型の芸術理論から、作家や作品、鑑賞者の間に形成される「関係」を中心とした理論に大きく方向を転換させたことが挙げられる。そのような新しいパラダイムを示した（とされる）『関係性の美学』は、一方で様々な批判にもさらされてきた。その批判の中でも最も有名なものが、ビショップの「敵対と関係性の美学」だ。

第二節 芸術の自律性の擁護

ビショップは2004年のテキスト「敵対と関係性の美学」で「関係性の美学」批判を行った。同テキストでビショップはティラヴァーニャとリアム・ギリックの作品を批判的に論じながら、リレーショナル・アートとは、「未来のユートピアを待ち望む代わりに、現在において機能するもろもろの『ミクロトピア [microtopia]』を作り上げる」ものであり、「この自助的でミクロトピア的な気風こそ、ブリオーが関係性の美学の中核をなす政治的な意義としてみとめるもの⁵」だと指摘する。さらに、ブリオーの議論においては「『関係性

の美学』における関係の性質が検討されたり、問いに付されたりすることはなく、「そこではいかなるタイプの関係性が、誰のために、なぜ産出されるのか⁶」という本来提起されるべき問いが見過ごされていると批判する。そのうえで、限られた人間による偽りの平穏な関係性ではなく、敵対 antagonism を内包する作品を評価すべきだと主張する。敵対を作品内に含むアーティストの具体例としてビショップが挙げるのが、サンティエゴ・シエラとトマス・ヒルシュホルンだ。

シエラはマドリッド生まれのスペイン人アーティストで、スペインで美術を学んだ後メキシコでアーティスト活動を始めた。彼の作品は、現代の資本主義社会に隠蔽される労働力搾取の問題を挑発的な手法で扱っており、資本主義社会における不均衡な権力関係を露にするような実践となっている。例えば《四人の上に彫られた一六〇センチメートルのタトゥー》(2000) でシエラは、薬物中毒のセックス・ワーカーの女性4人にヘロイン一回分と同額ほどの安価な金額を渡し、女性たちの背中に刺青を彫るパフォーマンスを行った。このようなシエラの作品に対しては、弱い立場にいる人々を不当な報酬額で作品の道具として利用しているという批判もなされている。しかし一方で、シエラの作品は普段私たちが意識していない(あるいは目を背けている)現実社会の搾取構造に目を向けさせる側面を持っている。ビショップはまさに、その点を評価している。

ヒルシュホルンは政治的なトピックを扱ったインスタレーションで知られるアーティストだ。彼は哲学に大きな関心を寄せており、思想家からインスピレーションを受けた作品を数多く制作している。その中の一つが《パタイユ・モニュメント》(2002) だ。同作品は2002年にカッセルで開催されたドクメンタ11のために制作され、その展示場所にはメイン会場から離れた交通アクセスの悪い郊外の地域が選ばれた。そこは移民労働者が多く住む貧しい地域で、観客は作品を観るためには、トルコ系移民の運転手が運転するバスで郊外に向かう必要があった。作品を観るまでの過程において、観客は芸術祭の裏にある現実にも触れることになるのだ⁷。

ビショップは、ヒルシュホルンとシエラの作品は「今日の分断された不完全な主体にとってより適切な芸術的経験の様式を提供しており、そこで生じる「関係性としての敵対は、社会的調和をそ

の基礎とするのではなく、この調和らしきものを維持するさいに抑圧されたものを露呈させることをその基礎と」し、「世界およびお互いに対するわれわれの関係について再考するための、より具体的かつ論争的な土台をもたしらしてくれるだろう⁸⁾」と述べている。

芸術作品という形式によってこそ可能になる関係性の性質を重視するビショップの議論は、芸術作品の自律性を重視する立場だと言える。そしてビショップが『人工地獄』で議論を展開するにあたり依拠するジャック・ランシエール⁹⁾もまた、芸術の「美学的体制」という彼独自の用語を用いて、芸術作品が生じさせる「宙吊り」や「中性化」の重要性を主張している。しかしここで一つの疑問が生じる。それでは芸術は、現実に対して疑義を呈するに留まるものなのか。それは確かに現実に対する効力と見なせるかもしれないが、極めて消極的な効力ではないだろうか。こうした批判は、社会へのより積極的な関与を主張するアーティストや論者から、ブリオーやビショップに寄せられた批判でもある。

第三節 社会的関与への希求

ビショップらが社会性への過剰な接近に対して警戒感を示し、自律的な芸術概念を擁護しようとしたのに対して、むしろ自律性への過度な回帰に警鐘を鳴らしたのがケスターだ¹⁰⁾。ケスターは2011年の著作『一と多』で「テキスト的パラダイム」と「コラボレーティヴ・アート」という概念を提唱している。田中均によればケスターの言う「コラボレーティヴ・アート」とは、「ある場所に関わる個人・集団・制度とアーティストとの交渉や協働の過程それ自体が創造であるような実践¹¹⁾」である。そしてケスターが自らの議論において「コラボレーティヴ・アート」と対置する「テキスト的パラダイム」とは、「対象として確定した作品がアーティストから鑑賞者に与えられ、この作品から鑑賞者がアーティストの意図を読み取るというモデルであり、フリードリヒ・シラーからジャック・ランシエールにいたる哲学者、ニコラ・ブリオーやクレア・ビショップらのキュレーターや美術史家、フランシス・アリスやサンティアゴ・シエラらのアーティストに共有されている¹²⁾」ものである。

コラボレーションに重きを置くケスターの、作品に対応する単一

の作者や鑑賞者という想定への批判的な姿勢は、「露わにされた技法——今日の美術批評のいくつかの限界について」というテキストでも一貫している。そこでケスターは、伝統的な美学の自律性を擁護する理論家は、様々な領域や制度との関係性においても美学の自律性を防護しようとする見地に基づくがゆえに、SEAなどにおける「個々の観者の経験と、あらゆる事後的な（実践的であり、ゆえに非・美学的な）行動¹³」の間に明確な区分を設けようとする批判する。そのうえで、自律性を擁護する立場に疑義を呈する。

一度議論をまとめよう。「関係性の美学」をめぐる議論においては概ね、リレーショナル・アートというパラダイムの設定（プリオール）、芸術の自律性の擁護（ビショップ）、旧来の「モダニズム的な」芸術観に逆行することへの警戒（ケスター）という観点を設定できる。そしてこの中で設定されているのが、「芸術の自律性」対「社会に対する作用」という二項対立だ。現在においても、その調停は十分になされていない。

しかしそもそも、この二項対立自体を強く設定したとも言えるビショップの「社会的転回」という観点を、1990年代以降に特有の現象とみなすことは不適切だ¹⁴。なぜならすでに1970-80年代において、社会運動などに影響を受けた政治的な傾向を持つアートの実践は存在していたからだ。そのため1990年代以降の言説で盛んに言及される「芸術の自律性」と「社会における存在意義」の関連を考察するうえで、過去の社会的傾向を持った作品や実践を参照することは有益である。そのため次章では、アヴァンギャルドの歴史に着目し、芸術の自律性と社会性における言説の系譜を辿る。その中でまず、ビュルガーが『アヴァンギャルドの理論』で展開した「芸術と生活実践の止揚」と「アヴァンギャルドの失敗」という概念を確認する。続いて、戦後アメリカの芸術におけるアヴァンギャルドにおいて、社会運動と関わりを持つ芸術実践を参照することで、その実践においてビュルガーの述べた「芸術と生活実践の止揚」という傾向が見られること、それゆえビュルガーが下した「アヴァンギャルドの失敗」とはすなわち「アヴァンギャルドの終焉」ではないことを示す。最後にケスターの言説を参照して、芸術の自律性よりも社会的関与を評価する論者においても、自律的な概念としての芸術が前提とされていること、そしてそれは、ビュルガーが指摘し

た歴史的アヴァンギャルド運動によって制度〈芸術〉の重要性が明らかになったという事態と、重なるものであることを主張する。

第二章 アヴァンギャルドと「生」の主題

第一節 アヴァンギャルドによる「芸術と生活実践の止揚」

第一章で論じたりレーショナル・アートやSEAは、すでに最新の動向ではなく歴史化される段階にある。その際に過去の参照項とされるのが、20世紀のアヴァンギャルドだ。ローズリー・ゴールドバーグは『パフォーマンス』において、20世紀の美術におけるパフォーマンス的側面に着目し、未来派、ダダ、シュルレアリスム、バウハウスなど20世紀初頭ヨーロッパのアヴァンギャルド芸術と、ブラックマウンテンカレッジ、フルクサス、ヨーゼフ・ボイスなどアメリカおよび戦後のネオアヴァンギャルドをつなぐ歴史を描いた。また、ビショップは『人工地獄』においてゴールドバーグの歴史観を踏まえつつ、1990年代以降の参加型アートを、政治的変節が生じるときに現れた実践という観点から「歴史的アヴァンギャルド」と「復活した前衛（ネオアヴァンギャルド）」に連なるものだとしている。ブリオーやビショップ以外の、リレーショナル・アートやSEAなどの参加型アートの議論に参加した論者の言説を見ていても、1990年代以降の動向を20世紀のアヴァンギャルドの系譜で解釈する観点は、一つの共通認識となっていると言える。ここでは、ビュルガーの『アヴァンギャルドの理論』で展開された議論を参照して、アヴァンギャルドの「芸術と生活実践の止揚」の志向性という観点から歴史的アヴァンギャルドと1990年代以降の参加型アートの共通性を考察する。

ビュルガーは『アヴァンギャルドの理論』で、まず「歴史的アヴァンギャルド」に焦点を当てる。田辺秋守によれば、「モダニズムの歴史のなかでモダニズムの急進化としてのアヴァンギャルド〔前衛〕(Avantgarde)の運動は、それ以前との明確な分水嶺をなすという主張¹⁵⁾」が、ビュルガーの主要な論点である。ビュルガーが歴史的アヴァンギャルドに特権的な立場を与えるのは、それが芸術にお

ける主題や形式についての否定ではなく、芸術そのものの徹底的な否定を行なったと考えているからだ。しかし結果として、アヴァンギャルドのそのような試みは失敗に終わった。どういうことか。

ビュルガーは歴史的アヴァンギャルドにたいして、アヴァンギャルドの本質として「芸術と生活実践の止揚」という特徴を見出す。かつて市民社会の発達に伴い、生活実践から離脱することで自律性を獲得した芸術における実践を、生活実践の側へ取り戻すこと。そのような傾向をビュルガーは、反芸術を掲げたダダイズムや無意識に着目したシュルレアリスムに見出していた。そしてその理想を、「芸術と生活実践の止揚」と呼んだ。

しかしビュルガーによれば、歴史においてその理想が果たされることはなかった。なぜなら、第二次世界大戦によって歴史的アヴァンギャルドが衰退しただけでなく、戦後に現れたネオアヴァンギャルドは、再び制度に回収されるか文化産業に吸収されてしまったからだ。例えば、かつてマルセル・デュシャンの《泉》が行なったのは、制度としての芸術の徹底的な否定だった。しかし、いまやそのような作品は一つの芸術として美術館に収蔵されてしまう¹⁶。また、ハプニングのような脱物質的な芸術実践も、一つのイベントとして消費されてしまう。ネオアヴァンギャルドにおいては歴史的アヴァンギャルドの理想は達成されなかった。むしろ、「ネオアヴァンギャルドは芸術としてのアヴァンギャルドを制度化し、これによって真にアヴァンギャルド的な志向性を否定する¹⁷」。ビュルガーはこれを、「アヴァンギャルドの失敗」と呼ぶ。

しかしここで注目すべきは、フルクサスなどネオアヴァンギャルドの実践は、のちに続く芸術と社会運動の相互関係の系譜における萌芽的な存在となっており、それゆえ今日の参加型アートの展開に対して重要な意味を持っていたということだ。

第二節 社会運動とアート

リレーショナル・アートやSEAなどの参加型アートを巡る言説においては、「関係性の美学」が議論の起点として言及されることが多い。本稿もまたその作法に則っている。しかし「関係性の美学」はある歴史的な系譜を切断することでその位置を指定したパラダイム

であり、正確には、起点というよりも歴史的な流れの一つの結節点なのである。この点について、秋葉美智子はリレーショナル・アートやSEAのような参加型の芸術実践は、「(少なくともその多くは)関係性の美学からの派生ではなく、たとえば米国では、トム・フィンケルパールが『社会的協同というアート』(本書一章)で書いているように、一九六〇年代の社会運動からの系譜を持ち、社会病理の深刻化や多文化主義の高揚、地球環境の悪化など社会状況の変化に歩調を合わすように、各地で(主に、芸術のために用意された場所以外で)実践されてきた¹⁸⁾」ものだと述べている。パブロ・エルゲラもまた、SEAは未だ構築の途上にある概念であるものの、「多くの解説では、その系譜はアヴァンギャルドに端を発し、ポスト・ミニマリズムの出現で著しく拡大したとされており、「1960年代の社会運動は、芸術と社会を結びつけ、プロセスやサイト・スペシフィティを重視するパフォーマンス・アートやインスタレーション・アートを生み、それらすべてが今日のソーシャリー・エンゲイジド・アートに影響を与えている¹⁹⁾」と述べている。両者が指摘するように、SEAの系譜を考えるうえでは、20世紀後半の社会運動が大きな参照項となる。

SEAに大きな影響を与えた社会運動の一つが、第二波と呼ばれる時期のフェミニズム運動だ。この時期のアメリカにおいて、「平等と文化的承認を要求する公民権運動は、学生運動やベトナム反戦行動と足並みを揃えながら、反体制的な進歩の観念をもって」おり、「この脈絡から第二波のフェミニズムは、男女平等を実現することや、家父長制の秩序を揺るがし、覆すという意図のもとに台頭してきた²⁰⁾」。その運動において希求されていたもののひとつとして、「生」の問題が挙げられるだろう。個人の「生」というモメントが社会や政治と密接に結びついていたのだ。それはまさに第二波フェミニズムの、「個人的なことは政治的なこと」というテーゼにも表れている。例えばフィンケルパールは、「公民権運動での広く知られ包摂的な参加型の試みやコミュニティ・オーガナイズ、対抗団体や街頭演劇、フェミニズムの集団主義や政治演劇が一体となって、コオペラティヴ協同指向のアートの実践が登場するお膳立てが整った²¹⁾」と述べているのである。

そしてその「お膳立て」の一つの結実として考えられるのが、ミエル・ラダマン・ユークレスの登場だ。ユークレスは1969年に発表

した「メンテナンス・アート宣言」において、家庭内で生じる男女の役割分担という観点から、当時アメリカで支配的だった美術制度への批判を行った。山本によれば、「彼女は労働を『発展』と『維持』に大別し、伝統的に女性が担い手とされてきた家事を後者に位置付け」る。「そして家事が正当な労働と認知されてこなかったのと同様、美術制度でも『発展』労働が創造的なものとして称揚される一方、『維持』労働が不当に軽視されてきたと主張し²²⁾」た。それはフェミニズム的な視点による制度批判であると同時に、家庭でユーケレス自身が行う家事の全てをアートだと断言することで、芸術の概念自体を問いに付すものだった。それゆえ、ユーケレスが「メンテナンス・アート宣言」で示した芸術観は、正統にアヴァンギャルドの系譜に位置するものであると同時に、同時代の社会運動の傾向も含んでいた。

ユーケレスと同様に、アヴァンギャルドとフェミニズムというテーマにおいて重要な作家がスザンヌ・レイシーだ。彼女の作品で有名なものとして、1977年のプロジェクト《五月の三週間》がある。カリィ・コンテによれば、このプロジェクトの「目的は、ロサンゼルスにおけるレイプを公開の場で視覚化することだった。当時の大半の都市と同様、ロサンゼルスでも、レイプについて議論されたり、市のメディアで取り扱われることはほとんどなく、女性たちは常に身の安全に不安を感じていた。レイシーは三〇のアクティビティを通して、この難しい議題について会話を交わすための場所と時間をつくり出した。このプロジェクトの最も重要な点は、レイプ事件現場を示す地図を公開制作したことで、毎日市内の全域で起きている個々のレイプ事件の警察発表を集積してつくられた²³⁾」。レイシーは作品で扱う題材においてユーケレスとは異なっている。しかし、フェミニズムの視点から芸術と実際の生を架橋する試みは、ユーケレスとも通ずる側面を持っている。

第三節 社会的関与を基礎付ける形式としての制度〈芸術〉

前節では、戦後アメリカのアヴァンギャルド芸術における「芸術と生活実践の止揚」を確認した。そこでは、ユーケレスやレイシーのように、労働などの日常の実践や現実的な生活とアートを結びつ

ける試みが行われていたことが明らかになった。しかしここで第一章の末尾で示した問題が再び浮上してくる。1970年代に存在していた「芸術と生活実践の止揚」という水脈は、なぜ「関係性の美学」をめぐる議論においては後退しているのか。その理由の一つは、ビュルガーが強調した制度〈芸術〉が関係している。ビュルガーは、芸術という概念の背後でその概念の実効性を支えている制度としての芸術を「制度〈芸術〉」と呼び、アヴァンギャルドの政治的作用は制度〈芸術〉によって制約されているとしていた。今日、芸術において「芸術と生活実践の止揚」という主題が捉え難くなっているのだとしたら、それは現在、制度〈芸術〉が捉え難くなっているからではないだろうか。

そのような状況があるために、例えばケスターのように社会的関与を主張する論者の議論においても、そこでは依然として、他の領域から相対的に自律した近代的概念としての芸術が想定されてしまうのではないだろうか。田中はケスターのテキストの読解を通して、『『コラボレーティヴ・アート』は、文化的・政治的なアクティヴィズムと類似しており部分的には重なっているが、『コラボレーティヴ・アート』が『アート』として実践されることには独自の意義があるとケスターは指摘している。多様な主体のあいだの相互作用のプロセスに、『アート』としての枠付け（フレーミング）をすることの意義とは第1に、日常において支配的な振る舞い方や発想の規範からの自由、開放性と実験を可能にすることである。また『アート』としての枠付けの意義は第2に、相互作用が行われるさいの形式への高い意識を促すことである²⁴』と述べている。つまりケスターは、ビショップやランシエールのような芸術の自律性を擁護する論者を批判する一方で、自らの主張においても自律的な芸術が日常生活とは異なる認識をもたらすものであることを想定して、コラボレーティヴ・アートという概念の提起を行なっている。

1990年代以降の参加型アートは確かに、近代的な自律した芸術概念をそのまま適用することはできない芸術実践を生み出している。そしてブリオー、ビショップ、ケスターなどの論者は、その芸術実践を捉えようとそれぞれに言説を生み出している。それぞれの言説は芸術か社会かという観点の違いによって調停されることのない議論が続いているように見えるが、それでもそこで共通しているのは、

自律的な芸術の概念、日常生活や社会全般における行為やあり方とは、何かしらの理由によって異なる芸術特有の実践や形式を前提としていることである。そうであるならば、今日において実効性を持ちうる制度としての芸術概念を、暫定的にはあれ、措定することが必要だと考えられる。

第三章 今日のアートにおける「生」

第一節 革命的契機としての「美学化」

ビショップのような芸術の自律性を擁護する論者だけではなく、ケスターのように「社会的なもの」への考察を常に要求する論者においても、その議論においては「自律的な領域としての芸術」の存在が常に必要とされている（ビュルガーが『アヴァンギャルドの理論』で描いた、アヴァンギャルドが逆説的に制度〈芸術〉の重要性を明らかにしたという出来事を、ケスターの議論は反復している）。それゆえ必要なのは、「芸術」と「社会」の両者を別々に論じた後に統合するような議論ではなく、今日において有用な「芸術」の概念を再考することである。それではそのような芸術概念とはいかなるものか。ここではその考察の手がかりとして、ボリス・グロイスの議論を参照する。

本稿で取り上げたSEAとの関連で重要なグロイスのテキストの一つが「アート・アクティヴィズムについて」だ。そこでグロイスは、社会運動などと接近しつつあるコンテンポラリー・アートの一動向を、「アート・アクティヴィズム」と呼んでいる。グロイスは、従来のコンテンポラリー・アートがアート・ワールドのシステムやそのシステムを成り立たせている政治的・社会的条件への批判を機能としていたのに対し、アート・アクティヴィズムの大きな特徴は、「アートのシステム内部ではなくむしろその外部、現実自体において——アートを通じて変化をもたらそうとする²⁵⁾」点にあるという。この定義に従うのならばSEAもまた、グロイスのいうアート・アクティヴィズムに含まれるだろう。

アート・アクティヴィズムの実践者は、アクティヴィストが目指すような社会を良くするという目標を持つ一方で、アーティストで

あり続けようとする。そしてそのことが、理論・政治・実践のあらゆる面で混乱が生まれる要因になっているとグロイスは言う。さらにグロイスによれば、社会改革という目標がアートの名の下に試みられる時、その試みは必然的に失敗する。それゆえ「アートが有用性に欠け、またそれゆえに道徳的、政治的に悪しきものだとする批判は²⁶」、古くから存在しており、それは時としてアーティストにアートの全面的な放棄という行動を起こさせてきた。しかし昨今のアート・アクティヴィズムは、アートの有用化を目指すものでありそれゆえに「歴史的にみてあたらしい立場である²⁷」という。

このような新しい立場の出現においては、新しい理論的考察が必要とされる。グロイスはその「理論的考察の主な目的とは、『美学化』という語の正確な意味と政治的機能を分析することだ²⁸」と述べている。そして分析を始めるにあたり、コンテンポラリー・アートの実践が「厳密な意味でのアート」と「デザイン」という二つの異なる領域に分断されており、そのそれぞれが「美学化」の作用を有しているという前提を示す。それでは「厳密な意味でのアート」と「デザイン」の美学化とはそれぞれどのようなものか。グロイスによれば、デザインの美学化はある対象を、「魅力的で、うっとりするような、訴求力あるものにすること」で、「有用性を向上させ拡大することを目的としている²⁹」。一方で、「厳密な意味でのアート」における美学化は、デザインによる美学化が現実の改善や魅力の強化を行うのと対照的に、美学化の対象となったものの「応用可能性と効率性の極端なまでの無効化を³⁰」、言い換えるならば対象の脱機能化を行う。グロイスは後者のアートによる美学化はフランス革命に由来するとしており、かつその作用が持つ革命の可能性、すなわち政治的機能は今日でも有効であると考えている。どういうことか。

結論を言えば、グロイスはアートの美学化がもたらす脱機能化の作用により、我々が日常的に内面化している発展や進歩を自明視する発想を拒絶することで、今日の芸術はその政治的機能を発揮すると考えている。なぜならそのような拒絶により、特定の目的や結末に向かって進もうとする意味や意図の運動から切り離されることで、我々は資本主義的な競争原理から解放されうるからである。そしてこの解放は同時に、競争に勝つために機能する個々人の能力や環境

などの諸条件を、競争自体の拒絶によって脱機能化するものでもある³¹。

第二節 アート・ドキュメンテーションと「生」

前節で取り上げた「アート・アクティヴィズムについて」でグロイスは、目的や結末に向かおうとする運動を拒絶する芸術の作用について論じていた。一方で、芸術そのものを目的や結末を持たない活動として論じたテキストに、「生政治時代の芸術」がある。このテキストでグロイスは度々「生」という言葉を用いている。そしてその「生」は、「今日では芸術がまったく新しい状況において、生そのものになろうとする³²」といった記述からも明らかなように、生き物の生命といった意味ではない。星野は、「ここ『生政治時代の芸術』でグロイスが『生』に与える定義はごく単純なものであり、同時にいささか奇妙なもの」と指摘したうえで、そこで意味されている『生』とは、〈そこに生がある〉という仕方での存在が示され、観測されるときに、はじめて見いだされるもの」だとしている³³。そしてグロイスの議論においては芸術が、そのような「生」の存在を他者の観測のもとに指し示す実践の範例として考えられている³⁴。

このような芸術における「生」の奇妙な認識は、「生政治時代の芸術」というテキストにおいて特にアート・ドキュメンテーションという形式と結びつけて論じられている。アート・ドキュメンテーションとは、「日常生活への複雑で多様な芸術的介入、入り組んで手間のかかる議論と分析のプロセス、非日常的な生活環境の創出、さまざまな文化や環境における芸術の受容についての芸術的な探究、政治的動機による芸術行為」などの、「活動それ自体が芸術であり、芸術の実践にほかならない³⁵」活動を記録し、指し示すための形式だとされている。そしてそのような「アート・ドキュメンテーション」が芸術形式として成立可能になったのは、生そのものが技術的、芸術的な造形の対象となった、今日の生政治時代の状況下においてのみであり、このような「まったく新しい状況において」芸術は「生そのものになろうとする³⁶」という。

「生政治時代の芸術」において、「生」を巡る議論は上述のような

思弁的な内容にとどまっており、明確な定義を見出すことは難しい。しかし、「生とは本質的に純粋な活動であり、何らかの最終結果に至るものではない³⁷⁾」といった記述を踏まえると、グロイスにおける生は、目的や結末を持たない持続的な活動として考えられていると言える。そして今日の芸術は、そのような活動を示す範例として考えられている。

前節での議論と併せて、グロイスは芸術に対して特定の目的や結末からの解放という政治的作用を見出していること、そしてその芸術観は「生」の主題とも関連するものであることを示した。このようなグロイスの議論を、第二章の末尾で提示した課題への一つの応答として解釈するためには、グロイスが今日の芸術の自律性をどのように考えているのかを明らかにする必要がある。そしてグロイスの芸術の自律性をめぐる議論が展開されているのが、「平等な美学的権利」というテキストだ。

第三節 「平等な生の形式」のトボス

芸術の自律性に関しては、社会的作用を重視する論者からの批判や、作品の価値判断がアートマーケットでの評価と結びつくことが多いことから、すでにそのような自律性は失効していると主張されることも多い。しかしそのような状況においてもグロイスは、「芸術の自律性について論じることができるし、まさしく芸術は自律した抵抗力をもっているのだ³⁸⁾」と明言する。

グロイスによれば芸術の自律性とは、「内在的で純粋に美学的な価値判断がいかなる意味でも不在であることによってこそ」保証されるものであり、芸術固有の領域はこのような価値判断の欠如によって「いかなる美学的な価値判断をも拒否することをもって、生み出される」。そして芸術の自律性を認めることは、趣味嗜好に関する「いかなるヒエラルキーも撤廃し、すべての芸術作品に平等な美学的権利を付与する体制を打ち立てることを意味する³⁹⁾」としている。ここからグロイスはさらに、芸術による抵抗の可能性についての議論を進める。

上記のようにすべての芸術作品が根源的に美学的平等性を保有するという前提は、あくまで思弁的な理想として想定されている⁴⁰⁾。

しかしだからといって、それは空虚なものとはみなされていない。むしろグロイスの議論においては、現実には様々な形式と諸々のメディアの間で美学的な承認に関して不平等な状況が存在するからこそ、理念としての美学的平等性が要請されるとしている。そうすることで、芸術作品にまつわる「すべての価値判断や取捨選択は、芸術の自律した領域に対して他律的な介入が行われた結果として、つまり外部の力や権力による抑圧の結果として⁴¹⁾」捉えることが可能になり、そのような「社会的、文化的、政治的または経済的に強制される価値のヒエラルキーを批判することによって、芸術は、その真の自律性を保証するものとして、美学的平等性を確言するのだ⁴²⁾」としている。

ラディカルな平等性を主張するグロイスの議論は、一見すると芸術の良し悪しに関する判断も無化するものに思われる。しかし、この平等性は良し悪しの差異を抹消するものではないとグロイスは述べている。上記のような前提においても「^{グッド・アート}良い芸術」の定義は可能であり、それは「実際の不平等な状況において、あらゆるイメージの形式的平等性を確証する作品⁴³⁾」だという。前節での「生」に関する議論をここで思い起こせば、グロイスのいう「良い芸術」とは、あらゆる芸術の示す「生」に平等な美学的権利を与えるものだと考えることもできる。

このような議論を展開するにあたりグロイスが言及するアーティストや作品は、いわゆるリレーショナル・アートやSEAの文脈で頻繁に言及されるものではない。それゆえ、第一章で扱った「関係性の美学」を巡る論争の中に、直接グロイスの議論を位置付けることは困難であろう。しかし一方でグロイスの議論は、度重なる20世紀のアヴァンギャルドへの言及や、社会的・政治的目的を伴った芸術実践への言及など、「関係性の美学」に関する議論の論者とも共通する点を持っており、かつそれらの議論において等閑にされている、今日における芸術概念の再考を通した芸術の社会・政治的作用を論じうるものである。またグロイスの芸術と「生」を巡る議論は、アヴァンギャルドに対する分析の道具立てとして提出されたビュルガーの「芸術と生活実践の止揚」という概念を、今日のリレーショナル・アートやSEAの分析に応用する可能性を開くものでもある。あるいはより直接的に、例えばグロイスの「良い芸術」に関する議論

を踏まえて、SEAの評価軸として、その実践において、現実の社会では果たし得ないような平等の形式をいかに成り立たせているか、という基準を示すこともできるだろう。よってグロイスの芸術と「生」に関する議論は、20世紀以降のアヴァンギャルドを巡る議論に位置付けると同時に、「関係性の美学」を巡る議論に対して新たな視座をもたらすものとして考えることができる。

結論

1990年代以降、コンテンポラリー・アートの領域では「関係性の美学」を中心に芸術と社会の関係をめぐって盛んに論争が行われた。しかし、政治的な傾向を持つ芸術実践は1990年代以前にも存在しており、芸術と社会の関係を考察する上では20世紀のアヴァンギャルドを参照する必要がある。そして、芸術と社会を巡る今日の議論に示唆を与える言説の一つとして、ビュルガーが歴史的アヴァンギャルドに起源を見出した「芸術と生活実践の止揚」がある。この「芸術と生活実践の止揚」は、戦後アメリカの特に社会運動と接近した芸術実践において実現されていた。そしてその水脈が「関係性の美学」を巡る議論で見失われていることは、今日の実験的な試みが依拠しうる自律的な「芸術」概念が不在であることを示している。そのような状況において、自律的な「芸術」概念を再定義し、かつその自律性による社会政治的な作用を主張するグロイスの議論は、芸術と社会の関係を巡る今日の議論に新たな視座をもたらすものとして考えることができる。

〔注〕

- 1 山本『現代美術史』、81-89頁
- 2 星野「ソーシャル・プラクティスをめぐる理論の現状」、126-127頁
- 3 Bourriaud, Nicolas, *Relational Aesthetics*, p.9
- 4 山本『現代美術史』、86頁
- 5 ビショップ「敵対と関係性の美学」、78頁
- 6 同書、89頁
- 7 山本『現代美術史』、94-97頁
- 8 ビショップ「敵対と関係性の美学」、106頁
- 9 しかし田中が指摘するように、ビショップのランシエール解釈は若干の誤読（あ

るいは単純化)が含まれており、同者の観点を同一視するのには一定の留保が必要である。(田中均「芸術における『解放』とは何か」、2011年)

- 10 ブリオーとケスターの対比を考えるうえでは以下の星野の主張が参考になる。「リレーショナル・アートとソーシャリー・エンゲイジド・アートは、その同時代性のために、時に似たようなものとして語られることも多い。しかしながら、両者を比較してみれば、この二者はむしろ次の点で大きく隔たっていると考えるべきである。というのも、リレーショナル・アートと呼ばれる実践が、いまだ最終的なプロダクトとしての作品(写真・映像・オブジェなど)を確保する傾向にあるのに対し、ソーシャリー・エンゲイジド・アートは、慣習的な意味での『作品』を前提としない、社会的なコミットメントを重視する傾向にあるからだ。」(星野「ソーシャル・プラクティスをめぐる理論の現状」、132-133頁)
- 11 田中「『アートプロジェクト』の美的評価——その理論的モデルを求めて ② グラント・ケスター『カンヴァセーション・ピースズ』における『対話の美学』」、56頁
- 12 同上
- 13 ケスター「Contemporary Fine Arts (特別編) 露わにされた技法」、131頁
- 14 この点についてはビショップも自覚的である。彼女は『人工地獄』の「序論」で、「二〇〇六年のとある論考で、私はこの芸術を『^{ソーシャル・ターン}社会的転回』を明示するものとして、これに照準を定めた。しかし本書『^{リターン}人工地獄』の中心論の一つは、こうした発展が、より正確には社会的なものへの『^{リターン}回帰』、芸術を集団性によってとらえ直す試みのおお続く歴史の一端として位置づけられるべきだという点にある」と述べている。(ビショップ『人工地獄』、14頁、□ は引用者による補足)
- 15 田辺『ピフォア・セオリー』、19頁
- 16 ビュルガー『アヴァンギャルドの理論』、83頁
- 17 同書、84頁
- 18 秋葉「社会的転回はアーティストではなく、アートワールド?」、256頁
- 19 エルゲラ『ソーシャリー・エンゲイジド・アート入門』、30頁
- 20 コンテ「ソーシャル・プラクティスへの大きなうねり」、81頁
- 21 フィンケルパール「社会的協同(Social Cooperation)というアート」、35頁
- 22 山本『現代美術史』、51頁
- 23 コンテ「ソーシャル・プラクティスへの大きなうねり」、100-101頁
- 24 田中「『アートプロジェクト』の美的評価——その理論的モデルを求めて ② グラント・ケスター『カンヴァセーション・ピースズ』における『対話の美学』」、56頁
- 25 グロイス「Contemporary Fine Arts (特別編) アート・アクティヴィズムについて」、124頁
- 26 同書、127頁
- 27 同書、127頁
- 28 同書、127頁
- 29 同書、127-128頁
- 30 同書、129頁
- 31 同書、139頁
- 32 グロイス『アート・パワー』、94頁
- 33 星野「〈生きている〉とはどういうことか」、75頁、□ 内は引用者による補足
- 34 同書、84頁
- 35 グロイス『アート・パワー』、92-93頁
- 36 同書、94頁

- 37 同書、93頁
38 同書、24頁
39 同書、25頁
40 グロイスは美学的平等性を求めた過去の実践の事例として、アヴァンギャルドの活動によって「いわゆるプリミティブ・アートの作品や抽象的な形態や日常生活に由来するシンプルな物体といったもの」、あるいは「大衆文化や娯楽作品やキッチュとされるもののイメージ」が「伝統的なハイ・アートの文脈においてハイ・アートと同等の地位を与えられてきた」ことを挙げている。(グロイス『アート・パワー』、27頁)
41 グロイス『アート・パワー』、26頁
42 同書、30頁
43 同書、30頁

[参考文献]

- 秋葉美知子、「社会的転回はアーティストではなく、アートワールド?」アート&ソサイエティ研究センター SEA研究会編『ソーシャリー・エンゲイジド・アートの系譜・理論・実践——芸術の社会的転回をめぐる』フィルムアート社、2018年、255-264頁
- パブロ・エルゲラ（アート&ソサイエティ研究センター SEA研究会）『ソーシャリー・エンゲイジド・アート入門——アートが社会と深く関わるための10のポイント』フィルムアート社、2015年
- ボリス・グロイス（大森俊克訳）『Contemporary Fine Arts（特別編）アート・アクティヴィズムについて』『美術手帖』69(1053)、2017年、124-141頁
- （石田圭子ほか訳）『アート・パワー』現代企画室、2017年
- （星野太訳）『インスタレーションの政治学』『表象』12、2018年、66-79頁
- グラント・ケスター（大森俊克訳）『Contemporary Fine Arts（特別編）露わにされた技法——今日の美術批評のいくつかの限界について』『美術手帖』68(1039)、2016年、118-133頁
- カリィ・コンテ（アート&ソサイエティ研究センター SEA研究会）『ソーシャル・プラクティスへの大きなうねり——一九七〇年代の米国におけるフェミニスト・アート』アート&ソサイエティ研究センター SEA研究会編『ソーシャリー・エンゲイジド・アートの系譜・理論・実践——芸術の社会的転回をめぐる』フィルムアート社、2018年、79-108頁
- 沢山遼「戦後の抽象——抽象表現主義と現代絵画の系譜」林洋子編『芸術教養シリーズ7 近現代の芸術史 造形編I 欧米のモダニズムとその後の運動』藝術学会、2013年、93-104頁
- ジャスティン・ジュスティ（アート&ソサイエティ研究センター SEA研究会）『社会的転回の論争』アート&ソサイエティ研究センター SEA研究会編『ソーシャリー・エンゲイジド・アートの系譜・理論・実践——芸術の社会的転回をめぐる』フィルムアート社、2018年、223-254頁
- 田中均「芸術における『解放』とは何か——ジャック・ランシエールの美学理論における芸術と政治」仲正昌樹編『批評理論と社会理論1：アイステーシス 叢書・アレティア13』御茶の水書房、2011年、15-40頁
- 『「アートプロジェクト」の美的評価——その理論的モデルを求めて ② グラント・ケスター『カンヴァーセッション・ピースズ』における『対話の美学』『Co * Design』(3)、2018年、55-69頁

- 田辺秋守『ビフォア・セオリー——現代思想の「争点」』慶應義塾大学出版会、2006年
- クレア・ビショップ（星野太訳）『敵対と関係性の美学』『表象』第5号、2011年、75-113頁
- （大森俊克訳）『人工地獄 現代アートと観客の政治学』フィルムアート社、2016年
- ペーター・ビュルガー（浅井健二郎訳）『アヴァンギャルドの理論』ありな書房、1987年
- トム・フィンケルパール（アート&ソサイエティ研究センター SEA研究会訳）『社会的協同(Social Cooperation)というアート——アメリカにおけるフレームワーク』アート&ソサイエティ研究センター SEA研究会編『ソーシャリー・エンゲイジド・アートの系譜・理論・実践——芸術の社会的転回をめぐる』フィルムアート社、2018年、13-78頁
- 星野太『〈生きている〉とはどういうことか——ボリス・グロイスにおける『生の哲学』』『思想』(1128)、2018年、72-86頁
- 『ソーシャル・プラクティスをめぐる理論の現状——社会的転回、パフォーマンス的転回』アート&ソサイエティ研究センター SEA研究会編『ソーシャリー・エンゲイジド・アートの系譜・理論・実践——芸術の社会的転回をめぐる』フィルムアート社、2018年、121-152頁
- 山本浩貴『現代美術史——欧米、日本、トランスナショナル』中央公論新社、2019年
- Bourriaud, Nicolas, *Relational Aesthetics*, Dijon: Les Presses du réel, 2002.